

La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales

Ariane Martinez

Numéro 32, automne 2002

Cirque et théâtralité : nouvelles pistes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041501ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041501ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Martinez, A. (2002). La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales. *L'Annuaire théâtral*, (32), 12–21.
<https://doi.org/10.7202/041501ar>

Résumé de l'article

Au-delà des options esthétiques qui les différencient, les compagnies et les spectacles de cirque contemporain possèdent des caractéristiques dramaturgiques communes, qui dépassent la simple théâtralité. Cette dramaturgie, signe d'une démarche artistique, est fondée sur la cohérence fragmentaire du spectacle, le travail d'une équipe et l'introduction d'un metteur en piste, parfois collectif, pour coordonner l'ensemble. Le cirque réfléchit sur lui-même, soit en citant ses origines, soit en opérant une transformation et une réévaluation de ses éléments fondateurs : éléments thématiques (l'itinérance, la monstrosité) réintroduits au sein du spectacle; éléments idéologiques, comme l'interrogation de la norme physique ou sociale; éléments structurels, comme le chapiteau ou le cercle. La prouesse, fondement même du cirque, se voit ainsi à la fois exhibée et tournée en dérision dans le même geste.

Ariane Martinez

La dramaturgie du cirque contemporain français : quelques pistes théâtrales

« Nous sommes dans le drame et c'est moi qui l'ai provoqué. J'm'en veux ! J'm'en veux ! »
Madame FRANÇOISE (*Le Théâtre des Nouveaux Nez*, spectacle des Nouveaux Nez, 1999)

À mesure que le cirque contemporain français gagne en vitalité et en succès, les prises de position d'artistes et de critiques se multiplient au sujet de ses rapports avec le théâtre, et avec d'autres formes artistiques comme la danse ou les arts plastiques. La question de la « spécificité » du cirque revient régulièrement au centre des débats, souvent liée à celle de sa reconnaissance artistique et institutionnelle. Entre les déclarations d'un Bartabas (qui refuse l'appellation de cirque au profit de celle de « théâtre équestre ») et celles d'un Johann Le Guillerm (pour lequel le cirque doit rester lui-même et maintenir des éléments irréductibles comme la piste circulaire), il est difficile de définir une ligne de conduite unique du cirque contemporain¹. À ces divergences affichées s'ajoutent d'autres facteurs de diversité, comme l'autonomisation marquée des disciplines chez certaines compagnies (par exemple, le jonglage avec Jérôme Thomas, l'aérien avec les Arts Sauts, le clown avec les Nouveaux Nez), ou encore la

1. La définition du Syndicat des nouvelles formes des arts du cirque est d'ailleurs volontairement large : « Par Nouvelles Formes des Arts du Cirque, nous entendons : spectacle vivant, qui utilise un espace de jeu faisant place prioritairement à l'expression des capacités humaines, servi par un vocabulaire technique identitaire et ouvert à toute forme d'art » (1998 : 46).

coexistence de deux générations de circassiens. En effet, les pionniers du « nouveau cirque » (Plume, Archaos, le Cirque Baroque, notamment), souvent autodidactes, qui ont innové en s'emparant du cirque autrefois réservé aux grandes familles et en le théâtralisant, côtoient actuellement les jeunes compagnies issues des promotions sortantes de l'École supérieure des arts du cirque à Châlons-en-Champagne (Anomalie, le Cirque Désaccordé, le Collectif AOC, pour ne nommer que ceux-là), représentatives d'un « cirque contemporain », mieux accompagné par l'État. Toutes ces données contribuent à dresser un portrait par touches, par fragments, du cirque contemporain français, et bien souvent à aboutir au constat suivant : la diversité des esthétiques actuelles, dépendantes de la manière dont chaque compagnie se situe vis-à-vis de son art, empêcherait toute vision d'ensemble.

Et pourtant, nul ne peut nier qu'à défaut d'être un « genre » (puisque, précisément, il fait entrer les genres en friction), le cirque actuel apparaît clairement comme un « mouvement » relativement homogène, dans la mesure où il est identifiable pour un certain public qui lui reste fidèle. N'est-ce pas le signe que, au-delà de simples différences de style, et en l'absence de « manifeste » commun (à la manière des avant-gardes des années 1920), il a su développer une dramaturgie, à entendre au sens que Patrice Pavis lui donne dans son *Dictionnaire du théâtre* : « La dramaturgie [...] est la technique (ou la poétique) de l'art dramatique qui cherche à établir les principes de construction de l'œuvre, soit inductivement à partir d'exemples concrets, soit déductivement à partir d'un système de principes abstraits » (1996 : 106) ? L'usage de ce terme n'a donc pas pour but d'annexer le cirque contemporain, ni d'en faire une sous-catégorie du théâtre, mais bien au contraire de mettre en évidence sa spécificité aussi bien par rapport au théâtre que par rapport au cirque dit traditionnel, et de souligner inductivement ses caractéristiques compositionnelles. D'ailleurs, *drama* renvoie étymologiquement à l'« action » (et à la manière dont celle-ci porte à conséquence), avant d'évoquer la forme théâtrale ou le texte écrit. Jean-Marc Lachaud, citant Bernard Dort, parlait récemment « d'état d'esprit dramaturgique » (Lachaud, 1999 : 13 ; Dort, 1986) présent dans le cirque contemporain. Pour ma part, c'est moins à Bernard Dort que je ferai allusion, dans la mesure où sa définition, volontairement restreinte, s'attache aux « modalités du passage du texte à la scène » (1986 : 8), qu'à Jean-Marie Piemme, pour lequel la « dramaturgie », dans son acception la plus large, est cet « ordre où tout signifie » : « Tout, c'est évidemment tout. C'est pourquoi, on peut parler de la dramaturgie d'un texte, d'un spectacle déterminé mais encore d'une dramaturgie de la scène à l'italienne ou même d'une disposition dramaturgique d'un théâtre dans l'espace architectural d'une ville » (1984 : 61). Ajoutons à ces définitions une remarque : la modernité s'accompagne d'un brouillage des limites génériques, d'une mise en question des « modèles » et d'une porosité des arts : à l'orée du xx^e siècle, par exemple, le dialogue de

théâtre se « romanise », il va vers la narration, tandis que des plasticiens font des actions scéniques. En bref, l'hybridité est signe de bonne santé pour un art ; elle implique la recherche de formes inédites, la réflexion sur sa propre définition, et non la reproduction à l'identique d'un savoir-faire.

Or, le cirque, art jeune, né dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, après la période classique de constitution des genres, ne s'est jamais figé dans une forme fixe. Bien au contraire, il a toujours su s'approprier les innovations techniques pour en faire de nouvelles disciplines circassiennes ; parti de l'art équestre avec l'Amphitheatre Riding House d'Astley en 1779, il intègre progressivement la gymnastique, popularisée en France par le *Manuel d'éducation physique, gymnastique et morale* de François Amoros en 1830, les disciplines aériennes à partir de 1859, puis le cycle à la fin du siècle. Il n'hésite pas non plus à varier les registres et les émotions qu'il suscite : le rire devant le clown, la terreur du domptage, l'admiration face à l'habileté des acrobates, la curiosité voyeuse générée par les « phénomènes ». Cette hétérogénéité du cirque, présente dès ses origines, et que Pascal Jacob nomme très justement l'« impureté fondatrice » (1998 : 11), impose une dramaturgie fragmentaire, fondée sur la succession de numéros, dont chacun constitue une micro-unité (avec la règle du crescendo : du moins au plus effrayant, amusant, spectaculaire...). Mais tout le long du XIX^e siècle, la dramaturgie séquentielle du cirque coexiste avec des dramaturgies hybrides, fortement théâtralisées, qui « racontent une histoire » en usant de prouesses et d'animaux. Ainsi en est-il de la pantomime de cirque, « théâtre à grand spectacle où la parole joue un rôle plus ou moins important » (Auguet, 1974 : 95), avec des décors somptueux et des centaines de figurants. D'abord utilisée pour « étoffer » un numéro, puis allongée au point de devenir un spectacle autonome, elle tire ses sujets de grandes pièces dont on n'a gardé que la trame (*Macbeth* au Cirque Olympique en 1817), ou bien de l'histoire antique (*Néron* à l'hippodrome de l'Alma en 1891), française (*Austerlitz* au Cirque Olympique en 1837), ou encore coloniale (*Le Lion du désert* au Cirque Olympique en 1839). L'exemple de la pantomime de cirque montre bien que la « théâtralité » n'est pas une caractéristique propre au cirque contemporain, et que ce qui le différencie du cirque « traditionnel » réside moins dans la théâtralité en soi que dans la forme que celle-ci prend, à savoir sa dramaturgie (éloignée autant de la linéarité narrative pantomimique que de la suite de numéros hétérogènes du cirque originel).

Parce que le cirque ne répugne pas à l'hybridation, parce que sa structure séquentielle est facilement transformable, parce que les nombreuses disciplines qui le constituent s'intègrent aisément dans d'autres dramaturgies, il a constitué un sujet de réflexion et un moteur d'innovation pour les metteurs en scène et hommes de théâtre du XX^e siècle. Thématisé dans les pièces, le cirque y représentait un univers

fantasmagique, héritier des saltimbanques et de la foire, un art frère « mineur » et exotique qui mêlait la beauté et le sordide (ce dont témoigne *Lulu*, de Wedekind). Par ailleurs, les metteurs en scène ont fréquemment érigé les circassiens en modèle éthique pour l'acteur, dans la mesure où leur art reposait autant sur l'exercice et la discipline que sur le talent : Meyerhold voyait dans leur prouesse physique une image idéale de l'audace artistique ; Copeau invitait Paul Fratellini à son école du Vieux-Colombier pour donner au jeu de ses comédiens une dimension corporelle et les mettre « en humeur d'invention ». Mais les avant-gardes des années 1920 ont surtout cherché dans le cirque une manière de subvertir et de réinventer le théâtre, de lui proposer des formes nouvelles, des dramaturgies différentes. Le cirque bousculait alors la forme dramatique elle-même, offrait la possibilité de transformer le théâtre, de briser la pièce bien faite, en offrant des petites formes audacieuses, sans dialogue ou presque, qui constituaient un défi à la réalisation, à la manière des pantomimes futuristes ou de *Parade* de Jean Cocteau, « ballet réaliste » de 1917, avec les décors de Pablo Picasso et la musique d'Erik Satie, mettant en scène un prestidigitateur et des acrobates. Ces dramaturgies inédites avaient pour but essentiel de ranimer le public trop passif, de provoquer chez lui les émotions fortes d'un spectateur de cirque, que Cocteau commentait en ces termes : « Le cirque est le seul endroit où j'entende des gens hurler de rire, où le rire amène des syncopes. On imagine que jadis, le théâtre tragique devait avoir un relief aussi fort et qu'on y hurlait de peur, que les femmes s'y trouvaient mal » (1927 : 284). Attirait pour le saltimbanque, retour au corps, dramaturgie nouvelle générant un autre rapport au public, sont autant de centres d'intérêts qui peuvent caractériser non seulement les avant-gardes de l'entre-deux-guerres, mais aussi les mouvements qui ont agité les arts du spectacle dans les années 1970. À cet égard, on peut estimer que le nouveau cirque fut autant, voire plus, une réponse aux questions qui ont bouleversé le théâtre après 1968 qu'à la crise du cirque traditionnel (des années 1950-1970). Les acteurs venaient d'ailleurs bien souvent du théâtre de rue : ainsi, Christian Taguet avait collaboré avec Jérôme Savary avant de se lancer dans *Le Puits aux Images*, puis de monter le *Cirque Baroque* ; Jean-Christophe Hervéet, comédien, s'associait à Régine Hamelin, trapéziste, pour fonder le *Cirque du Docteur Paradi*. Bernard Kudlak, directeur du *Cirque Plume*, rappelait encore récemment les débuts de la compagnie, faisant alternativement référence au cirque et au théâtre :

Notre histoire, c'est d'abord l'envie de faire du théâtre pour un large public et surtout pas dans des lieux officiels [...] On réinventait les saltimbanques [...] Le rapport frontal [...] offre la plus grande possibilité d'expression... On réinvente le théâtre, peut-être [...] Le cirque est devenu un art d'expression, un répertoire et un art créateur, et c'est reconnu comme ça (1998 : 52-53).

Ce qui distingue la génération du nouveau cirque de celle du cirque contemporain sur le plan esthétique réside peut-être dans ce rapport à leur art : la première s'est tournée vers le cirque parce qu'il offrait un formidable matériau pour l'expression artistique du monde, la deuxième travaille sans doute plus sur la forme circassienne en tant que telle. Mais pour les deux la théâtralité fait partie intégrante du cirque, dans la mesure où celui-ci est un art du spectacle avant d'être une technique. « Entendons-nous bien : le cirque n'est ni plus ni moins théâtral que la danse, ou d'autres spectacles [...]. Que le mot « théâtralité » soit forgé sur celui de théâtre n'implique pas qu'il s'y réduise » (Guy, 1998 : 35). Le débat d'étiquette, de classification des genres, est d'ailleurs dépassé pour un certain nombre d'entre eux.

Il reste enfin à faire le tableau de cette dramaturgie nouvelle, puisque le terme de théâtralité ne suffit pas à la définir. Si l'on envisage la dramaturgie du point de vue de l'œuvre en gestation, l'acte artistique apparaît d'emblée comme le présupposé de la démarche néo-circassienne ; voilà qui évoque les origines de la mise en scène, née avec la volonté de faire œuvre et de rompre avec le seul divertissement spectaculaire. Et, de la même manière qu'aux débuts du théâtre d'art, une attention est portée à ce qu'on pourrait nommer l'« ensemble ». L'ensemble, c'est avant tout le collectif, fondé sur un travail de groupe et non sur la starisation individuelle d'une tête d'affiche (qu'il s'agisse de Sarah Bernhardt ou d'Enrico Rastelli). Cette attention portée au collectif est liée, dans le nouveau cirque, à une idéologie communautaire postsoixante-huitarde, et parfois, dans le cirque contemporain, à un esprit de promotion (les compagnies Anomalie et le Cirque Désaccordé se sont constituées à l'issue d'années d'apprentissage en commun dans le cadre du Centre national des arts du cirque). L'ensemble, c'est aussi le spectacle : non pas une suite de numéros déjà prêts et élaborés par des individus, mais le déroulement de séquences ayant une certaine unité thématique ou esthétique. Contrairement à ce qui est parfois dit, la présence d'un « fil narratif » ou d'une « histoire racontée » est rare dans le cirque contemporain ; même lorsqu'il s'agit de spectacles inspirés d'ouvrages littéraires, l'adaptation en est libre et ne retrace pas l'intrigue de l'œuvre écrite, mais évoque plutôt un univers, comme dans *Filao*, où les Colporteurs s'interrogeaient sur *Le baron perché* d'Italo Calvino, à partir du fil et des arts aériens. Le metteur en scène/metteur en piste, parfois issu de la danse ou du théâtre, est là pour coordonner ces propositions du collectif, et non pour imposer une vision préexistante au travail commun. Ainsi, la mise en scène de *ChieN crU*, par la compagnie Cahin Caha, est signée du « collectif, aidé de Gulko » (acrobate de la troupe). On pourrait d'ailleurs s'interroger sur la question du « chœur » dans le cirque actuel, terme à l'origine de ceux de « choralité » (employé dans le théâtre) et de « chorégraphie » (lié à la danse), et qui évoque aussi bien le mouvement dansant que le groupe, d'où se détache parfois une individualité (le coryphée), qui mène l'ensemble pendant un

moment pour se fondre de nouveau en lui. La choralité est un enjeu pour le théâtre contemporain qui a remis en question le « personnage », tout comme la notion de chorégraphie fut l'un des concepts fondateurs de la danse contemporaine. Selon Henry Thétard (1947), historien du cirque, le chœur était incarné dans le cirque traditionnel par la « barrière » : les artistes, lorsqu'ils n'effectuaient pas leurs numéros, se postaient à l'entrée du cirque, pour donner des coups de main, ranger et monter le matériel, prêts à réagir en cas de problème. En outre, les circassiens constituant la barrière faisaient aussi figure de spectateurs internes, connaisseurs du danger, qui alertent le public en cas de péril, exacerbant ainsi ses émotions. Le cirque contemporain reprend en quelque sorte cette fonction ancienne en la transformant : l'artiste polyvalent, parfois machiniste, parfois musicien, parfois spectateur, est souvent en piste, et ne cesse que rarement de participer au spectacle, même lorsqu'il n'est pas au centre des regards. D'ailleurs, la notion de personnage a souvent été attribuée aux circassiens contemporains, mais il conviendrait sans doute de la nuancer : si certains spectacles montrent réellement des « personnages » (comme le Cirque Baroque, qui emploie le masque et le costume pour créer une individualité différente de celle de l'artiste), d'autres travaillent plus sur la personnalité de l'artiste en piste, l'exposant et la grossissant dans un processus d'autofictionnalisation. C'est ainsi que les acteurs de *C'est pour toi que je fais ça* ou de *Et après on verra bien* s'appellent par leur véritable prénom pendant le spectacle, ou que Jean-Paul Lefeuvre déclare au sujet de *Que-Cir-Que* : « Nous sommes sauvages, dans le sens où ce que nous racontons ne nous est pas extérieur [...] nous travaillons sur nous-mêmes, avec nos sentiments, nos faiblesses, nos propres émotions » (1998 : 91).

Du spectacle en gestation au spectacle vu par les spectateurs, il n'y a qu'un pas. L'un des signes évidents de la réflexion artistique dans le cirque contemporain réside, pour le spectateur, dans la mise en abîme et l'autoréférentialité. Le cirque se réfléchit et réfléchit sur ses fondements et sur son histoire, de façon citationnelle, structurelle, thématique et idéologique. La référence citationnelle repose sur la reprise d'un élément gestuel ou visuel (costumes, décors) de l'ancien cirque : sa forme la plus répandue est la forme parodique, qui consiste à imiter un numéro de cirque traditionnel pour le tourner en dérision. La parodie a toujours existé au cirque, dès ses origines équestres, où les ancêtres du clown reproduisaient les figures des écuyers en les ratant et en tombant, ce qui valorisait le numéro parodié par le jeu du double dégradé, et permettait de détendre le public. Mais la parodie du cirque contemporain est bien souvent polémique et tend à ridiculiser certaines caractéristiques du cirque traditionnel : des assistantes inutiles, au sourire stéréotypé, accompagnent le jongleur ou le magicien, tandis que de faux numéros de domptage transforment les acrobates en animaux martyrisés ou impossibles à maîtriser... On pourrait presque avancer que ce qui était un véritable « manifeste » aux débuts du nouveau cirque

(comme *No animo mas anima* du Cirque Plume l'a été quant au refus de recourir à des animaux) est maintenant devenu un lieu commun du cirque contemporain, et un procédé facile. Plus intéressante, l'autoréférentialité structurelle consiste à réinventer et à transformer les lieux du cirque traditionnel, à savoir le chapiteau et la piste : Johann Le Guillerm, seul en piste dans *Où ça ?*, transforme le chapiteau en espace intime ; alors que les Arts Sauts ont fait construire la « Bulle », structure dans laquelle le public allongé sur des transats suit un spectacle entièrement aérien. L'autoréférentialité peut aussi apparaître de façon thématique, sous la forme d'un motif : c'est ainsi que bon nombre de caractéristiques inhérentes au cirque traditionnel (la mort violente en piste, l'itinérance, l'anormalité, etc.) sont évoquées en mots ou en images au sein même du spectacle. La mort est distancée par les apparitions de marionnettes ou de mannequins, comme chez les Nouveaux Nez qui ont tous un double de chiffon ; l'itinérance, fantasmée dans le *Cri du caméléon* où l'escargot porte une valise en guise de coquille, se trouve remise en question dans *Voir plus haut* par le « chœur du départ arrêté », qui répète « Allons-y » en piétinant sur place, tandis que les personnages de *C'est pour toi que je fais ça* rêvent d'un ailleurs impossible à atteindre. Enfin, l'autoréférentialité est idéologique : de la même manière que le théâtre rejoue sans cesse les enjeux de la cité, le cirque semble avoir la fonction d'interroger la norme sociale (M. Loyal et l'Auguste), sexuelle (femmes à barbes), naturelle (phénomènes, animaux exotiques) : l'acrobate n'est-il pas, étymologiquement, celui qui « marche sur des extrémités », c'est-à-dire différemment des autres ? L'artiste de cirque contemporain condense toutes ces images par les multiples métamorphoses qu'il fait subir à son corps : il est à la fois surhumain (capable d'exploits inédits) et infrahumain (monstre, animal). C'est ainsi que Johann Le Guillerm multiplie ses entrées en piste, tour à tour Œdipe aux yeux crevés, figure christique portant sa croix, cancre sur sa chaise, lion affamé dévorant le public...

L'autoréférentialité implique aussi le questionnement des fondamentaux du cirque, et notamment de la prouesse, notion commune à toutes les disciplines circassiennes. De même que, dans le théâtre, les années 1920 et 1970 ont procédé à une réévaluation du corps par rapport au texte, jusque-là considéré comme étant la matière « noble » du spectacle, de même le cirque contemporain a interrogé la prouesse. Celle-ci était auparavant l'élément représentatif du cirque, et celui à partir duquel tout le spectacle s'ordonnait : la musique vivante, par exemple, était subordonnée à la réalisation de la prouesse (dramatisation des moments les plus forts, reprise des notes en cas d'échec, afin de permettre à l'artiste de recommencer sa figure et de la réussir). Aujourd'hui on peut avancer que les autres éléments du spectacle (musique, lumière, ordonnancement de l'ensemble) ne lui sont plus soumis, et que le cirque est passé de la performance sportive à la performance artistique.

Quoique la prouesse demeure un élément définitoire, elle n'est plus traitée sur le seul mode de l'admiration, et passe plutôt par l'exhibition de l'effort, la dérision de l'exploit physique ou le ratage. Ainsi, certains artistes comme Stéphane Ricordel, porteur aux Arts Sauts, trouvent la monstration de la transpiration et de la douleur aussi intéressante, sinon plus, que le corps magnifié par la distance. Bien que l'échec face à la prouesse soit encore, pour les circassiens contemporains, fortement empreint de culpabilité (si l'on en croit Philippe Goudard), d'autres attitudes se font jour : les figures ratées sont de moins en moins recommencées, afin de ne pas rompre la continuité du spectacle. La chute est d'ailleurs souvent thématisée dans les spectacles de cirque : les Arts Sauts saluent en effectuant un ultime saut de l'ange dans les filets ; *4 ou qu'on en finisse*, de la Compagnie Jérôme Thomas, s'achève par une pluie de balles tombées des cintres, illustration scénique des convictions de son metteur en scène : « Un jongleur qui ne fait pas tomber une seule balle par terre pendant son spectacle n'est pas un bon jongleur. C'est qu'il assure. Il refuse le risque. Faut pas assurer » (Thomas, 1997 : V). Parfois accepté, le ratage est aussi « joué » dans le cirque contemporain : dans le cirque traditionnel, il arrivait à l'acrobate de « chiquer un ratage » pour dramatiser la difficulté d'une prouesse et la faire d'autant mieux admirer au deuxième essai ; dans le cirque contemporain, le jeu avec le ratage relève d'une esthétique de la dérision ou de la maladresse complice avec le public. Ainsi un circassien peut-il, au milieu d'une série de prouesses successives, faire un geste totalement facile et banal, voire ridicule, qu'il fait passer pour une prouesse sous les sourires ironiques des spectateurs. Ainsi peut-il, après avoir montré son habileté par une suite de figures difficiles, témoigner d'une maladresse énorme pour accomplir un acte basique (Johann Le Guillerm cherchant à souffler une bougie et se tenant trop loin pour y parvenir, ou Jean-Paul Lefeuvre n'arrivant pas à attraper une serviette pourtant à sa portée). L'exhibition de l'effort, le ratage ou la dérision sont autant de signes d'un même questionnement sur les limites du corps, ses défaillances et ses résistances. La glorification de la maîtrise humaine n'est pas du goût du cirque contemporain, pour lequel faire l'ange n'a de sens que si on fait aussi la bête.

Le cirque contemporain, nouveau-né des arts du spectacle, a sans doute hérité des préoccupations dramaturgiques du théâtre et de la danse, qui ont sauté le pas de la modernité un siècle ou un demi-siècle avant lui. Refus d'un certain spectaculaire, distance vis-à-vis du personnage de l'acrobate, cohérence fragmentée du spectacle permettent de dresser un trait d'union entre ces arts qui déteignent régulièrement les uns sur les autres et s'informent. Mais dès à présent, c'est le souffle du cirque qui déstabilise le théâtre et le fait vaciller, en lui reposant les questions fondamentales du rythme, du corps et de la dérision vis-à-vis de sa pratique artistique. En cela, le circassien contemporain perpétue le « portrait de l'artiste

en saltimbanque », selon l'expression de Jean Starobinski, où « la critique de l'honorabilité bourgeoise » se double d'une « autocritique dirigée contre la vocation esthétique elle-même » (1970 : 9-10). Et les spectateurs de plus en plus nombreux du cirque contemporain, qui bien souvent proviennent des rangs des amateurs de théâtre, ne s'y trompent pas.

Au-delà des options esthétiques qui les différencient, les compagnies et les spectacles de cirque contemporain possèdent des caractéristiques dramaturgiques communes, qui dépassent la simple théâtralité. Cette dramaturgie, signe d'une démarche artistique, est fondée sur la cohérence fragmentaire du spectacle, le travail d'une équipe et l'introduction d'un metteur en piste, parfois collectif, pour coordonner l'ensemble. Le cirque réfléchit sur lui-même, soit en citant ses origines, soit en opérant une transformation et une réévaluation de ses éléments fondateurs : éléments thématiques (l'itinérance, la monstruosité) réintroduits au sein du spectacle ; éléments idéologiques, comme l'interrogation de la norme physique ou sociale ; éléments structurels, comme le chapiteau ou le cercle. La prouesse, fondement même du cirque, se voit ainsi à la fois exhibée et tournée en dérision dans le même geste.

Even though contemporary circuses have different aesthetic approaches, it is possible to define their common characteristics concerning dramaturgy (i.e the composition of their performances). This dramaturgy, which is not reduced to theatricality, is the sign of an artistic concern; it is based on fragmentary coherence, teamwork, and the introduction of a director—a collective one sometimes—in charge of the co-ordination of the show. Circus reflects on itself, by mentioning its history, or by transforming and re-evaluating its original elements: subjects (such as travelling or freakiness) are introduced in performances, as well as ideological elements like the questioning of human and social standards, or structural elements like the circle or the tent. Feat, which is the basis of circus, is by the same movement exhibited and mocked.

Ariane Martinez, agrégée de Lettres modernes, est actuellement allocataire-monitrice et doctorante à l'Institut d'études théâtrales de Paris III. Sur le cirque, elle a écrit en 1998 une maîtrise intitulée « La théâtralité dans le cirque contemporain », et publié : « L'acteur de cirque contemporain, ou comment dé-figurer le personnage », dans les actes du colloque Figures de l'acteur organisé par les journées de l'ASSIC (23-25 mai 2002), ainsi que « Bousculer le théâtre », entretien avec Guy Allouche publié dans « Le cirque et les arts », hors-série de Beaux-Arts magazine, juillet 2002.

Bibliographie

- AMIARD-CHEVREL, Claudine (dir.) (1983), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- AUGUET, Roland (1974), *Histoire et légende du cirque*, Paris, Flammarion.
- COCTEAU, Jean (1927), « L'école du cirque », dans *Les peintres du cirque*, catalogue de l'exposition tenue au Cirque d'hiver, cité par Brigitte BORSARO (1995), « Le théâtre de Jean Cocteau et l'esthétique du cirque et du music-hall », thèse de doctorat, Université Paul Valéry, Montpellier III (non publié, disponible à la Bibliothèque Gaston Baty de Paris III), annexes, vol. I, t. 2, p. 281-284.
- DORT, Bernard (1986), « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre Public*, n° 67, p. 8-12.
- Les écritures artistiques, un regard sur le cirque* (1999), actes du séminaire tenu dans le cadre de CIRCA, à Auch, en novembre 1998, Châlons-en-Champagne, Centre national des arts du cirque.
- GUY, Jean-Michel (1998), « La transfiguration du cirque », *Théâtre Aujourd'hui* n° 7, « Le cirque contemporain, la piste et la scène », Paris, CNDP/MNERT/Ministère de la culture et de la communication, p. 26-51.
- GUY, Jean-Michel (dir.) (2001), *Avant-garde, cirque, les arts de la piste en révolution*, Paris, Autrement.
- JACOB, Pascal (1998), « Pistes et plateaux, l'art de la métamorphose », *Théâtre Aujourd'hui* n° 7, « Le cirque contemporain, la piste et la scène », Paris, CNDP/MNERT/Ministère de la culture et de la communication, p. 10-25.
- KUDLAK, Bernard (1998), entretien réalisé par Michel Fournier et Marc Moreigne, *Théâtre Aujourd'hui* n° 7, « Le cirque contemporain, la piste et la scène », Paris, CNDP/MNERT/Ministère de la culture et de la communication, p. 52-54.
- LACHAUD, Jean-Marc (1999), « Du cirque et des autres arts, la question du mélange », *Art Press*, numéro spécial « Le cirque au-delà du cercle », n° 20, p. 10-15.
- LEFEUVRE, Jean-Paul (1998), « Que-Cir-Que », *Théâtre Aujourd'hui* n° 7, « Le cirque contemporain, la piste et la scène », Paris, CNDP/MNERT/Ministère de la culture et de la communication, p. 91.
- PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- PIEMME, Jean-Marie (1984), « Constitution d'un point de vue dramaturgique », *Alternatives théâtrales*, « Le souffleur inquiet : essais sur le théâtre », n° 20-21, p. 61-64.
- STAROBINSKI, Jean (1970), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, A. Skira.
- SYNDICAT DES NOUVELLES FORMES DES ARTS DU CIRQUE (1998), « Communiqué », *Arts de la piste*, n° 10 (juin), p. 46.
- THÉTARD, Henry (1947), *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris, Prisma.
- THOMAS, Jérôme (1997), « Figure imposée. Balles en transe », propos recueillis par François Devinat, *Libération*, 6 décembre, p. V.
- WALLON, Emmanuel (dir.) (2002), *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud-Papiers.